ماہنامہ
ادبِ لطیف
1935ء سے 2010ء

فہرست

(حصہ اوّل)

مضمون

بانی ''ادبِ لطیف'' چودھری برکت علی — ناصر زیدی — 13

مضامین

منٹو کے افسانوں میں عورت! — ڈاکٹر وزیر آغا — 17
ارضِ تمنا کا سفر — ڈاکٹر انور سدید — 31
آبِ حیات کا انگریزی ترجمہ - ایک تجزیہ — ڈاکٹر تحسین فراقی — 41
تنقیدی تشکیک کی جمالیات — احمد سہیل — 59
ناولٹ کیا ہے؟ — ڈاکٹر ناصر بلوچ — 68
تخلیقی عمل اور اس کی نوعیت و ماہیت — ڈاکٹر محمد خاں اشرف — 86
ادب میں مزاحمتی رویے — افضل توصیف — 93
عمر خیام......ایک سوال — ماہ طلعت زاہدی — 107
متن، سیاق اور تناظر — ڈاکٹر ناصر عباس نیّر — 121
جدید نظم کی نئی آوازیں — امجد طفیل — 147
عزیز احمد کا مخزنِ شعریات — ابو سعادت جلیلی — 174

متن، سیاق اور تناظر

ڈاکٹر ناصر عباس نیر

متن کا تصور معنی کے بغیر نہیں کیا جا سکتا؛ اس لیے نہیں کہ انسانی ذہن معنی سے تہی کسی مظہر کا تصور کرنے سے قاصر ہے (مثلاً زین مت میں انسانی ذہن کی معراج مطلق خالی پن کا تجربہ کرنا ہے اور اس کے پیروکار اس تجربے سے گزرتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ مطلق خالی پن اپنی جگہ 'بامعنی تجربہ' ہے) یا معنی سے تہی کوئی مظہر ممکن نہیں بل کہ اس لیے کہ متن کا اطلاق ہوتا ہی اس تحریر پر ہے جو کسی نہ کسی معنی کی حامل ہو۔ پرانی مشرقی تنقید میں اسے کلام تام اور کلامِ مفید کہا گیا ہے۔ متن کے معانی کا ماخذ کیا ہے؛ ان معانی کا تعین کرنے کا مجاز کون ہے؛ کن شرائط کے ساتھ؟ شرحیات وتعبیریات کا یہ بنیادی سوال ہے جو ان علوم کی پرانی اور نئی شکلوں میں برابر موجود رہا ہے۔ اس سوال کی برابر موجودگی کا مطلب یہ نہیں کہ اس سوال کو گہری سنجیدگی سے نہیں لیا گیا اور گاہے ماہے اس پر اچٹتی سی نگاہ ڈالی جاتی رہی ہے اور نہ یہ مطلب ہے کہ شرحیات وتعبیریات اور ادبی تنقید کو اب تک کوئی عظیم دماغ میسر نہیں آیا جو اس سوال کا تسلی بخش جواب دے سکتا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سوال جس قدر تعبیر وتنقید سے متعلق ہے اسی قدر انسان کے ادراک وتعقل اور تخلیقی عمل سے وابستہ ہے اور یہ نہایت گہرے اور پیچیدہ مظاہر ہیں۔ بنا بریں ان پر مسلسل غور وفکر جاری ہے۔ ابتدائی سطح پر متن کی تعبیر، متن کے ادراک وتعقل کے مساوی ہے۔ لہٰذا متن کے معانی کا تعین ایک فلسفیانہ سوال بھی بن جاتا ہے اور اس سوال کے لائقِ توجہ جوابات دیے گئے ہیں۔

متن میں معانی کہاں سے آتے ہیں اور ان کی تفہیم اور تعیین کیوں کر ہو سکتی ہے؟ یہ سوال خود متن کے تصور سے 'جڑا ہوا ہے۔ یعنی متن کیا ہے، کیوں کر وجود میں آتا ہے؟ اس کے جواب میں متعدد

ایسے اشارے مل جاتے ہیں جو پہلے سوال کے بعض جوابات فراہم کرتے ہیں۔ مثلاً متن کے قدیم تصور کے مطابق یہ نثر یا نظم پر مشتمل وہ کتاب یا وہ الفاظ ہیں، جنھیں کسی مصنف کی اصل کتاب اور اصل الفاظ قرار دیا گیا ہو، نیز انھیں کتاب کے حاشیوں، تبصروں، اشاریوں وغیرہ سے الگ کیا گیا ہو جنھیں صاحب کتاب کے علاوہ شخص لکھتا ہے۔ چوں کہ متن کے قدیم تصور میں (اس میں مشرق و مغرب کی تخصیص نہیں) نہ تو متن کا تصور مصنف کے بغیر کیا جا سکتا ہے اور نہ مصنف کے تصنیف کردہ متن میں کسی کو تحریف، اضافے اور ترمیم کی اجازت ہے؛ گویا جو مصنف نے لکھ دیا وہی مستند ہے، اس لیے مصنف ہی متن کے معانی کا ماخذ ہے اور متن کے معانی کا تعین منشائے مصنف ہی سے ممکن ہے۔ اس تصورِ متن پر مذہبی متن کے تصور کا غلبہ کس قدر ہے، اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ جس طرح مذہبی متن کی لغوی اور تمثیلی تعبیر میں منشائے الٰہی کو فوقیت حاصل ہوتی ہے اور مذہبی متن کی تعبیر و تفسیر میں اختلافات دراصل منشائے الٰہی کو متعین کرنے کی ان انسانی مساعی کا نتیجہ ہوتے ہیں جو خدا کی منشا کو ٹھیک ٹھیک جان لینے کا دعوا نہیں کر سکتیں، اسی طرح بشری متون کی تعبیر میں، ان متون کے مصنفین کے اصل منشا تک پہنچنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ عیسائی دنیا میں ادبی متون کی تعبیر میں اوّل اوّل بائبل کی 'متنی تنقید' کے اصولوں ہی کو مدنظر رکھا گیا اور مسلم دنیا میں ادبی متون کی تدوین میں تدوینِ حدیث کے اصولوں سے کام لیا گیا۔ گویا دونوں جگہ مصنف کو "آتھر گاڈ" سمجھا گیا۔

متن کے قدیم تصور میں سیاق کا مبہم احساس موجود ہے اور اسی کو متن کے معانی کا ماخذ قرار دیا گیا ہے۔ یہ سیاق مصنف کا منشا ہے۔ منشائے مصنف تک رسائی کا کلیہ بھی سادہ ہے۔ اگر مصنف کے اصل الفاظ متعین ہو جائیں تو جو کچھ ان سے متبادر ہوتا ہے، وہی مصنف کا منشا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہاں منشائے مصنف کا تصور بے حد سادہ ہے اور یہ پوری طرح متن کے اصل الفاظ میں ظاہر ہے۔ اس تصور میں جو تناقض (پیراڈاکس) موجود ہے، اس کی طرف دھیان نہیں۔ اگر منشا مصنف کا ہے تو اصولاً اسے مصنف کے شعورِ فاعلی میں موجود ہونا چاہیے، لہٰذا متن کی تعبیر اور متن کے معانی کے تعین میں اس شعورِ فاعلی کی طرف رجوع کرنا چاہیے جو متن سے پہلے اور متن سے باہر وجود رکھتا ہے۔ چوں کہ متن کے قدیم تصور میں اس پہلو کی طرف توجہ نہیں، اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ جسے منشائے مصنف کہا جاتا ہے، وہ

دراصل منشائے متن ہے۔

متن کے کلاسیکی تصور میں مذکورہ پہلو کی طرف ہمیں تھوڑی سی توجہ ملتی ہے۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں متن کی جگہ کلام اور جملے کی اصطلاحیں برتی گئی ہیں۔ دونوں کو کم وبیش ایک ہی مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ جملے کو خبریہ اور انشائیہ میں تقسیم کیا گیا ہے۔ گویا خبریہ متن اور انشائیہ متن پر بحث کی گئی ہے۔ انشائیہ متن میں خیر منشائے مصنف زیرِ بحث ہی نہیں لایا جاتا۔ اہم بات یہ ہے کہ خبریہ متن میں صدق و کذب کا سوال اٹھایا گیا ہے۔ اس سوال پر بحث بڑی حد تک مصنف کے شعورِ فاعلی کی کارکردگی کو مَس کرتی ہے۔ نجم الغنی رام پوری کے مطابق "صدق سے نفس الامر اور واقع کے مطابق ہونا ہے اور کذب یہ ہے کہ واقع اور نفس الامر کے ساتھ مطابقت نہ ہو۔"(1) یعنی خبریہ متن میں، متن کی خبر یا معنی کے تعین کے لیے، متن سے باہر اور متن سے پہلے مصنف کے شعورِ فاعلی کو بہ طور سیاق زیرِ بحث لایا جاسکتا ہے کہ صدق اور کذب اصلاً تصورات ہیں جو شعور ہی میں مرتب ہوتے ہیں۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں یہ ایک بڑی تنقیدی بحث کا دروازہ تھا، جس پر فقط دستک دی گئی۔ اندر داخل ہونے کی کوشش کی جاتی تو تعبیرِ متن میں ایک عظیم پیش رفت ہوتی!

حقیقت یہ ہے کہ متن کا کلاسیکی تصور، مذہبی اور ادبی متن میں حدِ فاصل کھینچنے کا نتیجہ ہے۔ یہ حدِ فاصل ہمیں متن کے سیاق کے تصور کو وسیع کرنے میں صاف نظر آتی ہے۔ قدیم تصورِ متن میں، سیاق محض مصنف کا منشا تھا جو اس کے اصل الفاظ کے تعین کے بعد متبادر ہوتا چلا جاتا تھا۔ کلاسیکی تصورِ متن میں بھی منشائے مصنف کو متن کے معنی کا سرچشمہ قرار دیا جاتا ہے، مگر یہاں منشائے متن کا سیاق وہ شعورِ فاعلی ہے، جس کے بارے میں حتمیت سے کوئی بات کہنا ممکن نہیں۔ اس میں ایک سے زیادہ گنجائشیں ہیں۔ حالی اصلیت کی بحث میں یہ نکتہ پیش کرتے ہیں۔

> "جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے، وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدے میں یا محض شاعر کے عندیے میں فی الواقع موجود ہے۔(2)

گویا ادبی متن کے معانی کا ماخذ، مصنف کا وہ شعورِ فاعلی ہے جو نہ تو مطلق ہے اور نہ مرکزیت کا حامل ہے۔ حالی کی توضیح کے مطابق، اس میں نفس الامر اور لوگوں کے اعتقادات ہو سکتے ہیں۔ ان کا

خالق مصنف نہیں، بل کہ محض ان کا حامل ہے۔ جہاں تک عندیہ کا تعلق ہے تو یہ درحقیقت، نفس الامر یا لوگوں کے اعتقادات سے متعلق مصنف کی رائے ہے (عربی میں عندی کا مفہوم ہی میرے نزدیک ہے)۔ لہٰذا مصنف کا عندیہ یا منشا پہلے سے موجود تصوراتِ حقیقت اور "اعتقادات" کے سیاق میں مرتب ہوتا ہے۔ اسی طرح نفس الامر ایک مطلق تصور نہیں۔ ایک شاعر کے لیے جو بات نفس الامر ہے، دوسرے کے لیے وہ اضافی تصور ہے۔ مثلاً شاہ نیاز کا یہ شعر:

ادھر کی نہیں جانتے رسم و راہ
میاں! ہم تو باشندے ہیں پار کے

صوفیانہ اعتقاد میں نفس الامر کا درجہ رکھتا ہے۔ صوفیا پار یعنی اُخروی زندگی پر توجہ مرکوز رکھتے ہیں اور اِدھر یعنی دنیوی زندگی کی رسم وراہ سے علاحدہ رہتے ہیں۔ گویا صوفیا کے لیے ان دیکھی زندگی حقیقی اور نفس الامر ہے، مگر سائنسی تصورِ کائنات کے حامل شخص کے لیے اِدھر کی زندگی ہی نفس الامر ہے اور اسی سے وہ رسم وراہ چاہتا ہے۔ چناں چہ نفس الامر سے متعلق کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ یہی معاملہ اعتقادات کا ہے۔ تمام اعتقادات اضافی ہیں۔ کسی کے لیے ایک اعتقاد عین ایمان، دوسرے کے لیے عین گم راہی ہے۔ ایک کا صدق، دوسرے کا کذب ہوسکتا ہے یا ایک بات ایک سیاق میں صدق، دوسرے سیاق میں وہی بات کذب ہوسکتی ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ مصنف کا وہ شعورِ فاعلی جو متن کی تخلیق کا ذمے دار ہے، مطلقیت اور مرکزیت نہیں رکھتا۔ اس میں نفس الامر کے ایک سے زائد تصورات اور مختلف اور بعض صورتوں میں باہم متصادم اعتقادات نہ صرف موجود ہوسکتے ہیں، بل کہ متن میں بھی منقلب ہوسکتے ہیں۔ یہ حقیقت متن کے معانی متعین کرنے کے لیے وسیع سیاق مہیا کرتی ہے —— کلاسیکی مشرقی تنقید میں یہ ایک انقلابی تصور تھا۔ اگر اسے وسعت دی جاتی اور اس کی بنیاد پر باضابطہ نظریہ سازی کی جاتی تو متن کے اس جدید تصور تک رسائی حاصل کی جاسکتی تھی، جس کے مطابق متن کا سیاق ثقافت ہے اور مصنف کا شعورِ فاعلی زبان، روایت، اعتقادات، رسمیات کی آماج گاہ ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے متن کے کلاسیکی مشرقی تصور کے ایک اہم نکتے کی وضاحت ضروری ہے۔ اس تصور کا ایک مضمر نکتہ یہ ہے کہ متن ایک 'بند نظام' نہیں ہے جیسا کہ عام طور پر سمجھا گیا ہے۔ متن کی تخلیق کسی عدم یا غیاب سے نہیں ہوتی، بل کہ حقیقت کے تصورات، اعتقادات، ثقافتی رسمیات کے اس

مجموعی نظام کے اندر ہوتی ہے جو کسی ثقافت میں، ایک تاریخی عہد میں موثر ہوتا ہے۔ مصنف اس 'مجموعی نظام' کو خلق نہیں کرتا، اسے جذب کرتا ہے؛ اس سے متعلق اپنا عندیہ، مافی الضمیر یا منشا مرتب کرتا ہے۔ یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ جب مذکورہ 'مجموعی نظام' میں کسی ایک 'مقام' پر مصنف اپنی نفسی قوت مرتکز کرتا اور خود کو اس کے ساتھ مشخص کرتا ہے تو وہ اپنا منشا مرتب کرنے میں کامیاب ہوتا ہے اور یہی منشا اس کے متن کے حدود متعین کرتا ہے۔ اس کے باوجود متن کے حدود مجموعی ثقافتی نظام سے ماورا نہیں ہوتے۔ ہم اس متن کے حدود اور ان حدود میں واقع معانی کے تعین کے لیے اس ثقافتی نظام ہی کو بالکل اسی طرح بنیادی حوالہ بناتے ہیں، جس طرح کسی لفظ کے معانی کے سلسلے میں متعلقہ زبان کو بہ طور سیاق سامنے رکھتے ہیں ——

متن کے اس تصور (کہ متن 'بند نظام' نہیں ہے) کو پیشِ نظر رکھنے کی ضرورت اس وقت بڑھ جاتی ہے، جب کسی ثقافت کے اس مجموعی نظام میں بنیادی نوعیت کی تبدیلی رونما ہو جاتی ہے جس میں متن تصنیف ہوا تھا، یا پھر متن کو کسی دوسری ثقافت میں پڑھایا پڑھایا جانا مقصود ہو۔ مثلاً شاہ نیاز کے درج بالا شعر کا مفہوم تصوف سے عاری یا بے زار سماج میں سرے سے قائم ہی نہیں ہوسکتا۔ اسے صوفیانہ تصورِ حقیقت کی حامل ثقافت ہی میں 'ڈی کوڈ' کیا جاسکتا ہے۔ اگر یہ شعر ایک بند نظام ہوتا تو اس کا کوئی سیاق نہ ہوتا یا ہر سیاق میں یکساں طور پر قابلِ فہم ہوتا۔ یہ درست ہے کہ اس شعر کو ایک دوسرے تناظر میں پڑھا جاسکتا ہے اور اسے ایک غریب الوطن کی اجنبیت وعلاحدگی (ایلی نیشن) کے مفہوم میں لیا جاسکتا ہے، مگر واضح رہے کہ اس صورت میں سیاق وہی رہتا ہے، تناظر تبدیل ہوتا ہے (دونوں کا فرق آگے آئے گا)۔ متن کے سیاق میں مصنف کا عندیہ یا منشا کہیں کام دے سکتا ہے، مگر تناظر میں تو مصنف کا عندیہ یک سر منہا ہو جاتا ہے۔ کچھ یہی صورت اردو کے کلاسیکی ادب، خاص طور پر داستان، قصیدے، مثنوی اور کہیں کہیں غزل کے ساتھ ہے۔ 1857ء کے بعد ہماری ثقافت میں بنیادی نوعیت کی تبدیلی واقع ہوئی۔ اس کے نتیجے میں برصغیر پاک و ہند کا ذہن اس مجموعی ثقافتی نظام سے کہیں علاحدہ، کہیں اجنبی اور کہیں بے زار ہو گیا، جس نے مذکورہ اصناف کی تخلیق کو ممکن بنایا تھا۔ لہٰذا یہ اصناف ہمارے لیے اسی وقت بامعنی ہوسکتی ہیں، جب ان کے اصلی سیاق: سترھویں تا انیسویں صدی کے مجموعی ثقافتی نظام کو ملحوظ رکھا جائے۔

متن کے کلاسیکی مشرقی تصور اور متن کے جدید مغربی تصور میں بنیادی نوعیت کا فرق نظر نہیں آتا۔ شاید اس لیے کہ ادبی متن کی ساخت ہر جگہ یکساں ہے۔ متن کا جدید مغربی تصور رولاں بارت کے

مشہور مضمون ''مصنف کی موت'' میں پیش ہوا ہے۔ اسی مضمون کے درج ذیل حصے کو اب تک پیش کی گئی معروضات کی روشنی میں پڑھیے۔

''ہمیں اب معلوم ہے کہ متن، واحد دینیاتی معنی (آتھر گاڈ کا پیغام) کے حامل لفظوں کی ایک سطر نہیں ہے، بل کہ ایک کثیر الجہاتی عرصہ (Space) ہے، جس میں متنوع تحریریں، جن میں سے کوئی انفرادی و حقیقی نہیں، آمیز اور متصادم ہوتی ہیں۔ متن ان حوالہ جات کا 'ٹشو' ہے جو ثقافت کے بے شمار مراکز سے اخذ کیے گئے ہوتے ہیں۔ (3)

(ترجمہ راقم)

جیسا کہ وضاحت کی جا چکی ہے، کلاسیکی مشرقی تصورِ متن، متن کے قدیم اور مذہبی تصور سے واضح انحراف تھا۔ مذہبی متن 'گاڈ' اور قدیم تصورِ متن 'آتھر گاڈ' کی تخلیق سمجھا گیا ہے، لہٰذا دونوں کو صرف ان کے خالق کے منشا کی روشنی ہی میں پڑھا جانا چاہیے۔ یہاں منشائے خالق ہی، متن کا بنیادی اور ضمنی کوڈ اور سیاق اوّل و آخر ہے مگر کلاسیکی تصورِ متن میں حقیقت کے ایک سے زائد تصورات، اعتقادات، رسمیات اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ انھی کے تانے بانے سے متن تخلیق ہوتا اور انھی کے بنیادی حوالے سے متن قابلِ فہم ہوتا ہے۔ اسی نکتے کی مدلل توضیح بارت نے کی ہے۔

بارت کی توضیح میں متن کے تین نکات اہم ہیں۔ ایک یہ کہ متن کثیر الجہاتی عرصہ ہے؛ ایک ایسا مکاں جس میں متعدد جہات ہیں۔ متن کی مکانیت اسے جداگانہ اور قابلِ مشاہدہ شناخت ضرور دیتی ہے مگر جہات کی کثرت، متن کی مکانیت کو 'پابند نظام' نہیں بننے دیتی۔ متن کی جہات دراصل وہ متنوع تحریریں ہیں، جنھیں نہ تو متن نے از خود اور نہ مصنف نے خلق کیا ہے۔ یہ مسلسل باہم ٹکرا رہی اور گلے مل رہی ہیں۔ نتیجے میں چنگاریاں پیدا ہو رہی ہیں، جلوے رونما ہو رہے ہیں۔ یعنی معانی کے عالم طلوع ہو رہے ہیں۔ یہ دوسرا نکتہ ہے۔ تیسرا نکتہ دراصل اس سوال کا جواب ہے کہ اگر معانی کے عالم کا خالق مصنف نہیں تو کون ہے۔ بارت کے نزدیک یہ ثقافت کے متعدد مراکز ہیں۔ انھی مراکز سے متنوع تحریریں برآمد ہوتی اور متن کا عرصہ تشکیل دیتی ہیں۔

ان معروضات کی روشنی میں غالب کے اس متن کا مطالعہ کیجیے:

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا

بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

شارحینِ غالب نے اس شعر کی تشریح و تعبیر میں طرح طرح کی نکتہ آفرینیاں کی ہیں۔ مثلاً شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک ''رونے اور ویرانی میں سو نازک ربط ہیں۔ ایک تو یہ کہ مسلسل آہ زاری کی آواز سے اکتا کر لوگوں نے گھر چھوڑ دیا ہے اور ویرانی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ دوسرا اور زیادہ لطیف اشارہ یہ ہے کہ کثرتِ اشک باری نے سیلاب کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ سیلاب میں لوگ گھر سے نکل بھاگتے ہیں۔ سیلاب کی ویرانی سے ایک اور نکتہ پیدا ہوتا ہے اور وہ یہ کہ جب دوسروں نے گھر خالی کر دیا تو متکلم وہاں موجود کیا کر رہے ہیں۔''(4) مشکور حسین یاد کے مطابق ''غالب نے زیرِ بحث شعر میں تنہائی کا ذکر واضح طور پر نہیں کیا لیکن اپنے گھر کی ویرانی کا ذکر اس زوردار انداز میں کیا ہے کہ اس میں ذات کی تنہائی بھی کھنچ کر آ گئی ہے۔ رونے کی صورت میں اس کا گھر سمندر بن گیا اور جبر کی صورت میں بیاباں...... مگر وہی بات، اس کے گھر کی ویرانی سمندر کی ویرانی اور بیاباں کی ویرانی ہے۔''(5) جب کہ پرتو روہیلہ کی نظر میں ''ناصح نے شاعر سے کہا کہ اگر تم اس قدر نہ روتے تو تمھارا گھر ویران نہ ہوتا۔ اس پر شاعر جواب دیتا ہے کہ نہیں ایسا نہیں۔ یہ گھر تو عاشق کا ہے۔ اس کی قسمت میں ویرانی لکھی ہے۔ اب ایسے دعوے کے ثبوت میں کہ نہ روتے تب بھی ویران ہوتا، شاعر یہ دلیل پیش کرتا ہے کہ جہاں دریا نہ ہوتا، وہاں بیاباں ہوتا۔ یعنی اگر نہ روتے تو دشت نوردی اختیار کر لیتے اور پھر بیابان ہو جاتا۔''(6)

ایک ہی متن کی یہ تین مختلف تعبیریں ہیں۔ تعبیروں کے اختلاف کی کئی وجوہ ہیں۔ ایک وجہ یہ کہ ہر شارح کا تناظر مختلف ہے؛ ہر ایک نے اس متن کو اپنے زاویۂ نظر سے دیکھا اور پڑھا ہے۔ (تناظر کی بحث آگے آ رہی ہے)۔ دوسری وجہ اس اصول پر اتفاق ہے کہ ہر سخن چار چار طرفیں رکھتا ہے (بارت کے لفظوں میں کئی جہات رکھتا ہے) لہٰذا ہر شارح نے غالب کے متن کی نئی اور نادریافت 'طرف' تک رسائی کی کوشش کی ہے۔ تاہم اصل دیکھنے والی بات یہ ہے کہ متنِ غالب کی مختلف شرحوں کا ماخذ کیا ہے؟ شارح اپنی تعبیر یا شرح کیوں کر قائم کرتا اور اسے درست ثابت کرنے کے لیے دلائل کہاں سے لاتا ہے؟ غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس متن کے معانی متعین کرنے کے تمام دلائل اس ثقافت سے لائے گئے

ہیں، جس میں متن لکھا گیا تھا یا اب جس میں متن پڑھا جا رہا ہے۔ اب جو شارح اس 'ثقافت' کا جتنا علم رکھتا ہے اور اس ثقافت کے ان مقامات اور مراکز کو نشان زد کر سکتا ہے، جن کا واضح یا مخفی رشتہ زیرِ بحث متن سے ہے، اس کی شرح اتنی ہی عمدہ اور قابلِ قبول ہوگی۔

حقیقت یہ ہے کہ متن کی تعبیر کا سارا عمل، متن کی تشکیل سے متعلق تصور ہی سے انگیز ہوتا ہے، مگر کیا مذکورہ بالا شرحوں میں متن کی تشکیل کے پورے تصور کو گرفت میں لے لیا گیا ہے اور اب اس متن کی کسی نئی تعبیر کی حاجت باقی نہیں؟ اصل یہ ہے کہ غالب کے متن کی اکثر شرحوں کے مطالعے سے اس احساس کو تقویت ملتی ہے کہ یہ متن ''پابند نظام'' نہیں، ایک ''کثیر الجہاتی عرصہ'' ہے اور اس میں ''متنوع تحریریں'' آمیز اور متصادم ہو رہی ہیں اور ان 'تحریروں' کا ماخذ 'ثقافتی و شعریاتی مراکز' ہیں، مگر اس 'کثیر الجہاتی عرصے' کی پوری سیاحت نہیں کی گئی۔ مثلاً زیرِ بحث متن میں ابھی کئی جہات توجہ طلب ہیں۔ ایک یہ کہ اس متن میں کون متکلم ہے؟ ضمیر متکلم 'ہمارا' کس کا تصور ابھارتا ہے؛ کیا یہ غالب ہیں؟ اگر غالب ہیں تو کیا بہ طور شخص ہیں یا شاعر؟ اگر بہ طور شخص ہیں تو کیا ایک فرد ہیں، کردار ہیں یا کسی ایک گروہ یا پوری نوعِ انسانی کے نمائندہ ہیں اور اگر شاعر ہیں تو کیا اپنی ذاتی شاعرانہ حیثیت میں گویا ہیں یا اردو شاعروں کے یا تمام شاعروں کے نمائندے کے طور پر؟ ہمارے پاس کیا قرینہ ہے یہ متعین کرنے کا کہ غالب بہ طور شخص تکلم کر رہا ہے یا غالب بہ طور شاعر؟ ایک قرینہ یہ ہو سکتا ہے کہ تکلم کس سے ہے؟ کسی دوست سے؛ اردو غزل کے روایتی کردار ناصح سے؛ محبوب سے؛ اہلِ جہاں سے یا خود سے؟ ظاہر ہے یہ تمام باتیں غیر متعین ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اس متن میں 'انسانی آواز'' تو موجود ہے، مگر کسی واحد تشخص کی حامل نہیں اور اس لیے نہیں کہ یہ کئی ثقافتی و شعریاتی مراکز سے وابستہ ہے۔ بلاشبہ اس آواز کو تشخص دینے کی کوشش کی جا سکتی ہے، اسے قرینے سے غالب بہ طور شخص یا غالب بہ طور شاعر کی آواز قرار دیا جا سکتا ہے، مگر حتمی طور پر یہ کہنا ممکن نہیں کہ آخر یہ کس کی آواز ہے۔ مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک شخص کی آواز ہے، جسے یقین ہے کہ ''گھر'' نے ہر صورت ویران ہونا ہے۔ وہ اپنے ہم وطنوں یا پڑوسیوں کو اطلاع دے رہا اور خبردار کر رہا ہے یا ایک ایسے شاعر کی آواز ہے، جس کا اعتقاد ہے یا جسے یہ وژن حاصل ہے کہ انسانی مساعی کا حاصل

بیابانی ہے۔ وہ نوعِ انسانی سے مخاطب ہے —— مگر یہیں سے تعبیرِ متن کے مزید گمبھیر مسائل جنم لیتے ہیں۔ پہلی اور دوسری صورت میں ''گھر'' سے کیا مراد ہے؟ جس طرح متن کی انسانی 'آواز' غیر متعین ہے، اُسی طرح ''گھر'' کے معنیاتی اطراف کھلے ہیں۔ کیا یہ گھر انسانی دل ہے یا آنکھ ہے، جس میں محبوب قیام کرتا اور بستا ہے یا وطن ہے؟ گھر کنایہ ہے یا مجاز مرسل؟ یا گھر سے مراد ارض ہے، جہاں پوری نوعِ انسانی کا قیام ہے، جو انسان کا عارضی ٹھکانہ ہے؟ کیا گھر علامت ہے؟ لطف کی بات یہ ہے کہ تمام باتیں یا معانی ممکن ہیں، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ پورے متن کے اطراف کھلے ہیں اور ہم جیسے جیسے اس متن کی قرات کرتے جائیں گے مسلسل معنی ملتوی ہوتا جائے گا اور آخر میں ہمارا سامنا ایک انتشار سے ہوگا۔ اس متن کے معنیاتی سلسلوں کو ایک ناقابلِ گرفت انتشار میں بدلنے سے جو بات روکتی ہے، وہ اس متن کا دوسرا مصرع ہے، جو دراصل ایک دلیل ہے: بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا۔ بیاباں، بے آبان سے مرکب ہے، یعنی وہ صحرا یا دشت جو پانی نہ ہونے سے وجود میں آئے۔ گویا پانی کی افراط یا پانی کا قحط ایک ہی لازمی صورت پر منتج ہوتے ہیں جو ویرانی ہے۔ ہم متن کی تعبیر میں بحر اور بیاباں دونوں کو بہ طور استعارہ پیشِ نظر رکھ سکتے ہیں اور کہہ سکتے ہیں کہ فطری بلاؤں، بیماریوں، غربت، بدحالی کا سیلاب، نو آبادیاتی واستعماری تہذیب کا سیلاب، وجود کی بے معنویت کا سیلاب، ہمارے وطن، ہمارے کلچر اور ہمارے وجود کو ملیامیٹ یا کھوکھلا کردے گا۔

اس مقام پر یہ سوال اٹھایا جانا چاہیے کہ متن کی ایک سے زائد تعبیروں کا جواز کیا ہے اور کیا ہم کسی ایک تعبیر کو درست اور دیگر کو غلط یا غیر ضروری قرار دینے کا فیصلہ کرسکتے ہیں، نیز کیا ہم یہ فیصلہ کرنے کے مجاز ہیں؟

اوّلاً سوال کے پہلے حصے کو لیجیے۔ ادبی متن کی ایک سے زائد تعبیروں، کثرتِ معانی یا کلام کی پہلو داری کو عام طور پر پسند کیا جاتا ہے۔ یہی نہیں، کسی متن کے جمالیاتی مرتبے کے تعین میں اسے ایک معیار کے طور پر بھی تسلیم کیا جاتا ہے۔ ادبی متن کی کثرتِ تعبیر اور کثرتِ معانی کے کئی اسباب بتائے جاتے ہیں، جن میں ایک سبب متن میں علامت کی کارفرمائی ہے۔ گویا ایک خاص علامتی انداز میں اگر متن

تشکیل دیا گیا ہو تو اس میں معانی کے امکانات زیادہ ہوں گے۔ چناں چہ زیادہ تر ابہام، بعید استعاروں اور غیر معروف علامتوں کے حامل متن ہی کو کثرتِ معانی کا حاصل گردانا جاتا ہے اور اسی متن کی شرح و تعبیر پر زیادہ توجہ صرف کی گئی ہے۔ اس امر کی نمایاں مثال کلامِ غالب کی ہے۔ حالاں کہ ہر متن میں تعبیرات و معانی کی کثرت ممکن ہے، صرف اس لیے نہیں کہ کوئی متن ابہام سے خالی نہیں ہوتا (ولیم ایمپسن کی ابہام کی سات قسمیں یاد کیجیے) بل کہ اس لیے بھی کہ کوئی متن الگ تھلگ (isolated) نہیں ہوتا۔ وہ معنی کے اس جاری عمل کا حصہ ہوتا ہے جو متن کی تشکیل سے پہلے، متن کے باہر اور متن کی تشکیل کے بعد، زبان، ثقافت، تاریخ، آئیڈیالوجی وغیرہ میں رواں ہوتا ہے۔ اسی جانب ہلکا سا اشارہ یادگارِ غالب میں ملتا ہے۔ ''بلغا اکثر کلام کی بنیاد ایسے جامع اور حاوی الفاظ پر رکھتے ہیں کہ قائل کا مقصود ایک معنی سے زیادہ نہ ہو مگر کلام اپنی عمومیت کے سبب بہت سے محمل رکھتا ہو۔''(7) گویا مشرقی علم بلاغت میں یہ اصول تسلیم کیا گیا ہے کہ قائل کا مقصود یا عندیہ، 'کلام کی عمومیت' میں بے نشان ہو سکتا ہے۔ قائل (یا شاعر) کے عندیے پر کلام کی عمومیت حاوی ہے۔ کیوں کر حاوی ہے، اس کا ہمیں جواب حالی کے یہاں نہیں ملتا، مگر اس بات پر زور بہ ہر حال ملتا ہے کہ متن، مصنف کے مقصود کو عبور کر جاتا ہے۔ ہمیں اس بات کا علم متن کی قرات ہی سے ملتا ہے۔ نہ صرف مصنف کے عندیے سے ہٹ کر متن کی تعبیر کی جا سکتی ہے بل کہ ایک سے زائد تعبیریں بھی ممکن ہیں اور جو بات زائد تعبیروں کو ممکن بناتی یا ان تعبیروں کا جواز ہوتی ہے، وہ کلام کی عمومیت ہے، جس پر قائل یا کسی دوسرے شخص کے واحد معنی کا پہرہ نہیں ہوتا، جو متن کی تشکیل سے پہلے زبان، روایت، شعریات، تاریخ میں موجود و کارفرما ہوتی ہے۔ عبدالسعید کے مطابق ''[متن] کی معنیاتی قوت ان عوامل کی مکلف، مشروط ہوتی ہے جو اس سے باہر لیکن ہمیشہ اس سے مربوط ہوتے ہیں۔ یہ عوامل متن کا افق تعمیر کرتے ہیں......اس افق کے علاوہ متن تک رسائی کا کوئی دوسرا طریقہ ممکن نہیں۔''(8)

یہ بات طے ہے کہ متن کی تعبیر کے لیے 'متن کے افق' سے رجوع لازم ہے، مگر 'متن کے افق' کی اصطلاح مبہم ہے۔ اس میں متن سے باہر حوالہ جات کی طرف اشارہ موجود ہے لیکن یہ واضح نہیں کہ کس قسم کے حوالہ جات؟ کیا ہم متن سے باہر پوری زبان، روایت، شعریات اور پوری تاریخ کو متن کا افق قرار دے سکتے ہیں؟ اگر اس کا جواب ہاں میں دیں تو متن کی تعبیر کی کثرت کی کوئی حد ہی نہیں ہوگی۔

ہم متن کے ہر لفظ کے بیرونی حوالہ جات کی توضیح کرتے چلیں جائیں اور آخر میں خود کو ایک عالمِ انتشار میں گھرا پائیں۔ ہمیں تعبیر کی کثرت اور تعبیر کے انتشار میں فرق کرنا چاہیے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب 'متن کے افق' کی لامحدودیت کے تصور کو ترک کریں اور اس کے حدود مقرر کریں۔

متن کے حدود متعین کرنے کا مطلب دراصل متن کی تعبیر کے بعض طریقوں کی دریافت اور بعدازاں ان کی جانچ ہے۔ دو طریقے بہ طور خاص قابلِ ذکر ہیں: متن کو سیاق میں پڑھا جائے یا تناظر میں۔ سیاق (Context) اور تناظر (Perspective) میں عام طور پر فرق نہیں کیا جاتا مگر حقیقت یہ ہے کہ دونوں میں وہی فرق ہے جو شے اور ناظر یا متن اور قاری میں ہے۔ سیاق کا تعلق متن سے اور تناظر کا قاری سے ہے، تاہم متن کی تعبیر میں دونوں کا کردار ہے۔ وزیر آغا جب کہتے ہیں کہ ''تناظر کے بغیر کوئی معنی مرتب نہیں ہوسکتا...... [اور] تناظر کی تبدیلی سے معنی کی کائنات میں بھی [تبدیلی] در آتی ہے۔''(9) تو ان کا اشارہ سیاق اور تناظر دونوں کی طرف ہوتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ متن کی تعبیر میں دونوں کا کردار یکساں نہیں ہوتا۔ سیاق کی رُو سے متن کی تعبیر میں ایک طرح کی معروضیت، جب کہ تناظر کی رُو سے تعبیرِ متن میں ایک قسم کی موضوعیت ہوتی ہے۔

سیاق دراصل وہ علاقہ ہے جو متن سے فوری اور دور کی نسبت رکھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی تحریر اس علاقے کی وجہ ہی سے بہ طور متن قائم ہوتی ہے۔ اس علاقے سے متن کو کاٹ دیں تو متن کی حالت، صحرا میں بھٹکے مسافر کی سی ہو جائے گی؛ اس کی (معنی کی) سمت اور منزل اوجھل ہو جائے گی۔ سیاق ہی متن کو معنی کی سمت اور تعبیر کی امکانی منزل سے ہم کنار کرتا ہے اور اگر سیاق کے علاقے کو نظر انداز کر دیں تو متن کی کسی بھی تناظر میں من مانی تعبیر کرنے کی راہ کھل جاتی ہے۔ ایک صورت میں متن، معنی سے تہی ہو جاتا اور دوسری صورت میں کسی بھی معنی سے وابستہ ہونے پر متن مجبور ہو جاتا ہے اور یہ متن کے استحصال کی مکروہ صورت ہوتی ہے۔ عام طور پر نوآبادیاتی اور آئیڈیالوجی سے بُری طرح بوجھل معاشروں میں، متن کے سیاق کو نظر انداز کرنے اور من مرضی کے تناظر میں متن کی تعبیر کی روش توانا ہوتی ہے ــــــ لہٰذا سیاق اس بین الاقوامی طور پر تسلیم شدہ سرحد کی طرح ہے، جسے پامال کرنے کی اجازت نہیں ہوتی۔ یہ اور بات ہے کہ اسے اکثر پامال کیا جاتا ہے۔ تناظر بدمست ہاتھی کی طرح سیاق کے 'سبز میدانوں'

کو روندتا چلا جاتا ہے۔ متن اپنے اطراف کو کھلے، رکھنے کی وجہ سے، بدمست ہاتھی کو لگام دینے سے قاصر ہوتا ہے۔

سیاق کی متن سے فوری اور دور کی نسبت کا مفہوم یہ ہے کہ ہر متن کا سیاق اوّل (Cotext) اور سیاق دوم (Context) ہوتا ہے۔ سیاق اوّل متن کے پہلو میں اور سیاق دوم متن سے ذرا فاصلے پر ہوتا ہے۔ قربت و دوری سے فرق نہیں پڑتا، دونوں یکساں طور پر موثر ہوتے ہیں۔ اقبال کی فارسی شاعری کا پس ساختیاتی مطالعہ کرنے والے جرمن نقاد سٹیفن پاپ نے سیاق اوّل و دوم میں فرق کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سیاقِ اوّل کا اطلاق اس سیاق پر ہوتا ہے جو کسی متن کے بالکل ساتھ ظاہر ہوتا ہے، جب کہ سیاقِ دوم حوالہ جات کے اس وسیع علاقے سے متعلق ہوتا ہے جس کی طرف متن کا رخ ہوتا ہے، مگر وہ متن کا حصہ نہیں ہوتا۔ (10) گویا دونوں میں موٹا فرق یہ ہے کہ پہلا تحریری ہوتا، متن کے وجود کا حصہ ہوتا ہے، جب کہ دوسرا غیر تحریری ہوتا اور متن سے 'باہر' ہوتا، یعنی معنی کا وہ جاری عمل ہوتا ہے جس سے ثقافت، تاریخ، شعریات، روایت وغیرہ عبارت ہوتی ہے اور جس کی طرف متن میں اشارے یا کوڈ موجود ہوتے ہیں۔

سیاق اوّل میں یہ عناصر شامل ہیں:

(ا) وہ شخصی، تاریخی، اساطیری واقعہ جو اپنی غیر تعبیری صورت میں متن میں موجود ہو اور جسے پیشِ نظر رکھے بغیر متن کا انتہائی بنیادی مفہوم یعنی Sense متعین نہ ہو سکے۔

(ب) لفظیات، استعاروں اور علامتوں کی وہ مخصوص صورت جو کسی متن کے خالق سے مخصوص ہو۔ جدید یعنی ماڈرن اسٹ متن میں اس سیاق کو ملحوظ رکھنے کی اشد ضرورت ہوتی ہے، جب کہ کلاسیکی متن میں اس سیاق کو ایک دوسرے انداز میں پیش نظر رکھا جاتا ہے کہ کلاسیکی متن لفظیات و علامات کے مجموعی نظام کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہاں مصنف ''معنی آفرینی'' کا مظاہرہ کرتے ہوئے مجموعی علامتی نظام میں اپنی تخلیقی بساط کے مطابق گنجایش پیدا کرتا ہے۔

(ج) متبادل اظہار کی وہ خاص صورت جسے ایک مصنف اختیار کرتا ہے۔ ہر مصنف کے سامنے اظہار کے متعدد پیرائے موجود ہوتے ہیں، وہ ان میں سے کسی ایک یا چند مخصوص پیرایوں کو منتخب کرتا ہے۔ بعض اوقات مصنف موجود پیرایہ ہائے اظہار ہی سے بےزار ہوتا ہے، لہٰذا نیا پیرایہ خلق

کرتا ہے۔

گویا سیاق اوّل محدود، فوری، منسلک اور مصنف سے متعلق ہوتا ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ مصنف سے سیاق اوّل کے متعلق ہونے کا مطلب، منشائے مصنف کا متن میں در آنا نہیں۔ دوسری طرف سیاق دوم وسیع، مصنف سے منقطع، روایت، شعریات، ثقافت اور اے پس ٹیم سے متعلق ہوتا ہے۔ گزشتہ صفحات میں جس مجموعی ثقافتی نظام اور معنی کے جاری عمل کا ذکر ہوا ہے، وہ دراصل متن کا سیاقِ دوم ہی ہے۔

بلاشبہ سیاقِ اوّل متن کو قابلِ فہم بناتا، اس کا بنیادی مفہوم متعین کرتا ہے، لیکن اگر قراتِ متن خود کو سیاقِ اوّل تک محدود کرلے اور آگے بڑھنے سے معذوری ظاہر کرے یا آگے بڑھنے کو غیر ضروری خیال کرے تو ادبی متن روزمرہ کے عام واقعے کا بھونڈا لسانی اظہار بن کر رہ جائے، گویا اپنی روح، اپنی ادبیت سے محروم ہو جائے، محض ایک خیال، رائے یا کیفیت کی مضحک ترسیل تک محدود ہو جائے۔ مثلاً اگر ہم گزشتہ صفحات میں زیرِ بحث لائے گئے غالب کے شعر کی قرات سیاق اوّل کی روشنی میں کریں تو ہم زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکیں گے کہ" غالب کہتے ہیں کہ ہمارا گھر، ہمارے رونے سے ویران نہیں ہوا۔ ہم نہ روتے، تب بھی یہ ویران ہی ہوتا کہ (ہمارے رونے سے جہاں) دریا بنا ہے، یہ دریا نہ ہوتا تو یہاں بیاباں ہوتا۔ غالب کے دیگر اشعار میں بھی رونے کا مضمون باندھا گیا ہے۔ مثلاً رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے/ دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے۔" اللہ اللہ خیر صلا۔ غالب کی ابتدائی شرحوں میں بس یہی کچھ ملتا ہے اور ظاہر ہے نتیجہ ہے سیاق اوّل تک محدود رہنے کا۔

سیاقِ اوّل تک متن کو محدود کرنے کا لازمی نتیجہ اسے ایک مضحک لسانی اظہار میں بدل دینا ہے۔ یہی دیکھیے: غالب کے شعر کی مندرجہ بالا قرات، شعر کی بنیادی Sense تو پیش کرتی ہے لیکن ہم خود کو اگر یہیں تک محدود کرلیں تو شعر کی 'سینس' ایک مضحک صورت میں ڈھل جائے گی۔ غالب نے رو رو کر دریا بہا دیا اور دریا نے غالب کا گھر مسمار اور ویران کر دیا۔ اسے نہ تو امرِ واقعہ قرار دیا جاسکتا ہے نہ لوگوں کا عقیدہ۔ اپنی پابند اور الگ تھلگ صورت میں شعر کی 'سینس' بالآخر بے معنی ہو جاتی ہے۔ لہٰذا سیاقِ دوم کی ضرورت پیش آتی ہے۔ سیاقِ دوم بھی وہ 'عرصہ' ہے، جس میں ایک طرف متن کی 'سینس' ایک مکمل، قابلِ

لحاظ 'معنی' (سینس اور معنی کا فرق پیش نظر ہے) میں بدلتی ہے اور دوسری طرف اس 'مکمل معنی' کی ایک سے زائد تعبیریں ممکن ہوتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سیاقِ دوم ہی ہے جو ہر قسم کے متن کو 'ڈی کوڈ' کرنے کا جامع تجریدی نظام رکھتا ہے۔ سیاقِ اوّل کی سطح پر ہر قسم کے لسانی متون کا معاملہ کم و بیش یکساں ہوتا ہے؛ ان میں فرق سیاقِ دوم کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً 'رونے' کا پہلا سیاق ایک ہی ہے، جس سے اس مصدر کی بنیادی 'سینس' قائم ہوتی ہے، مگر تصوف، طب، عشق اور شاعری کے سیاقِ دوم میں اس کے مفاہیم بدل جاتے ہیں۔ وٹ گنسٹائن جب ہر شعبۂ علم اور فن کی زبان الگ الگ قرار دیتا ہے اور زبان کے اسی جداگانہ تصور کی روشنی میں ہر شعبہ علم و فن کے اقوال، تصورات اور نظریات کی قرات پر زور دیتا ہے تو وہ حقیقتاً سیاقِ دوم کو بہ ہر صورت پیش نظر رکھنے کی ضرورت اُجاگر کرتا ہے۔ اگر آپ کسی تصور، قول، عقیدے، علامت یا اصطلاح کو کسی دوسرے سیاق (دوم) میں کھینچ کے لے جاتے ہیں تو یہ عمل بالکل ایسا ہی ہے کہ بہرے کو موسیقی سنوانے کی کوشش کی جائے۔

سیاقِ اوّل کے حدود جس قدر واضح اور بین ہوتے ہیں، سیاقِ دوم کے حدود اسی قدر دھندلے ہوتے ہیں۔ چناں چہ آپ جوں ہی سیاقِ اوّل کو عبور کر کے، یعنی متن کی بنیادی سینس متعین کر کے، سیاقِ دوم میں قدم رکھتے ہیں تو آپ کا سامنا ایک غیر متعین مگر امکانات سے لبریز صورتِ حال سے ہوتا ہے۔ معنی کے جاری عمل کا ایک ایسا بہاؤ ہوتا ہے، جس میں کسی ایک مقام پر رکنا محال ہوتا ہے۔ گزشتہ صفحات میں غالب کے متن سے متعلق جس کثیر الجہاتی معنیاتی صورتِ حال کا ذکر ہوا ہے، وہ سیاق دوم ہی کی دین ہے۔ کسی ایک مقام پر رکنے کا مطلب، متن کا واحد معنی متعین کر لینا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے، جب متن کی بنیادی سینس ہی کو متن کی کُل معنیاتی کائنات تصور کر لیا جائے یا پھر سیاقِ دوم کا نہایت سطحی مفہوم پیشِ نظر رکھا جائے —— چوں کہ سیاقِ دوم غیر متعین صورتِ حال ہے، اس لیے یہ تعبیر طلب ہے۔ دوسرے لفظوں میں سیاقِ دوم، متن کی تعبیرات کا ایک زرخیز علاقہ ہے۔ یہاں متن کی لامحدود تعبیرات کا امکان پوری قوت سے موجود ہوتا ہے اور بعض 'معبر' اس امکان کے طلسم میں گرفتار ہو کر متن کی تعبیر در تعبیر کے لامتناہی سلسلے کی گرفت میں آ سکتے ہیں؛ وہ "متن کے حوالہ جات کے لامحدود ثقافتی مراکز" کی نشان دہی کرتے چلے جانے کی مشق کر سکتے ہیں، مگر حقیقتاً یہ عمل تعبیری نہیں، مختلف شعبہ علم و فن کے

سیاق کو گڈمڈ کرنے کا عمل ہوتا ہے۔اس سے بچنے کی واحد صورت، متن کی بنیادی سینس کی بنیاد پر، متن کی تعبیر کرنا ہے۔گویا سیاقِ دوم میں مضمر صرف انھی معنیاتی امکانات کو بروے کار لانا ہے جن کی طرف متن کی بنیادی سینس (متن کے اجزا نہیں) اشارہ کرتی ہے۔

سیاقِ دوم کے حدود چوں کہ وسیع ہونے کی بنا پر دھندلے ہوتے ہیں، اس لیے قطعیت کے ساتھ ان کی نشان دہی ممکن نہیں، تاہم ان کو متعین کرنے کی کوششیں بہ ہرحال کی گئی ہیں۔مابعد جدید مغربی تنقید سیاقِ دوم کے حدود کو" حوالہ جات کے لامحدود ثقافتی مراکز" کے نام دیتی ہے اور ان مراکز کو ہمہ وقت متن سے مربوط دیکھتا ہے۔قدیم اور کلاسیکی مشرقی تنقید میں بھی سیاقِ دوم کا مخصوص تصور موجود ہے۔اس تصور کے ذریعے دراصل اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ آخر کس طرح کلام یا متن کے معنی میں وسعت اور قوت پیدا ہوتی ہے؟ یہ سوال پیدا ہی اس وقت ہوتا ہے، جب کلام یا متن کو روزمرہ کے عام ابلاغ سے الگ اور ممتاز تصور کیا جائے؛ شاعری کو صناعت قرار دیا جائے اور ان طریقوں اور وسیلوں کی دریافت کی جائے، جن سے متن کے معنی میں ''وسعت اور قوت'' کا ظہور ہو اور اس بنا پر متن، اظہار کے ممتاز اور صناعانہ درجے کو پہنچ جائے۔لطف کی بات یہ ہے کہ ان وسیلوں اور طریقوں کو اسی روزمرہ زبان میں دریافت کیا جاتا ہے، جس سے متن کو الگ اور ممتاز بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔اہم ترین وسیلہ زبان کا مجازی/استعاراتی استعمال ہے۔اور یہی کلام کا سیاقِ دوم ہے۔

رشید الدین وطواط کے مطابق: ہر لفظ کا ایک حقیقی معنی ہوتا ہے، مگر انشا پرداز یا شاعر اس لفظ کو حقیقی معنی سے الگ کر کے اس کی جگہ پر کسی اور معنی کو عاریتاً اختیار کرتا ہے۔''(11) استعارے کی اس سادہ ترین تعریف کی رُو سے دیکھیں تو لفظ کا حقیقی معنی، اس کا سیاقِ اوّل ہے، جو واضح اور متعین ہے اور پہلے سے وجود رکھتا ہے، جب کہ مجازی معنی، موہوم و غیر متعین ہوتا ہے مگر تعین کا طالب ہوتا ہے۔اور یہ متن کا سیاقِ دوم ہے۔دوسرے لفظوں میں اگر کوئی متن لفظ کو حقیقی معنوں میں استعمال کرنے تک محدود رہتا: سیاقِ اوّل کی پابندی قبول کرتا ہے اور مجازی/استعاراتی وسیلے کو بروے کار نہیں لاتا، یعنی سیاقِ دوم سے خود کو الگ رکھتا ہے تو وہ متن، معنی کی وسعت و کثرت اور قوت و اثر سے محروم رہتا ہے۔

سنسکرت تنقید میں لفظ کے لغوی و مجازی تفاعل کی بحث کہیں زیادہ فلسفیانہ ہے۔ چناں چہ یہاں سیاقِ دوم کی کارفرمائی سے متعلق زیادہ گہری باتیں ملتی ہیں۔آنند وردھن کے نزدیک لفظ کا لغوی معنی

لغت یا صرف ونحو سے ثابت ہوتا، جب کہ مجازی معنی لفظ کی ہیئت یا اس کے سیاق سے روشن ہوتا ہے۔ نیز ''مجازی تفاعل سے حاصل شدہ معنی کبھی جلی نہیں ہوتا جب کہ لغوی معنی ہمیشہ جلی ہوتا ہے۔ ایسی صورتِ حال میں لغوی کو مجازی معنی میں تحلیل کر دینا ہی مناسب ہے، کیوں کہ وسیع میں ہی محدود کو تحلیل کرنا فطری اور سائنسی ہے۔''(12) کس طرح لغوی معنی، مجازی معنی میں؛ سیاقِ اوّل سیاقِ دوم میں یا محدود لامحدود میں تحلیل ہوتا ہے اور اس کے نتیجے میں معنی کی وسعت و کثرت حاصل ہوتی اور بیان میں انوکھی تاثیر پیدا ہوتی ہے، یہ دیکھنے کے لیے آنند وردھن ہی کی پیش کردہ ایک مثال ملاحظہ کیجیے، جو دراصل پراکرت کا ایک شعر ہے:

''یعنی اے تاجر! جب تک بکھری ہوئی زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے والی میری بہو گھر میں اِدھر اُدھر پھرتی ہے، تب تک ہمارے یہاں ہاتھی دانت اور باگھ کی کھال کہاں سے ملے گی؟''(13)

آنند وردھن کا مجازی تفاعل کا تصور ہمیں اس شعر کے درج ذیل معانی قائم کرنے کی تحریک دیتا ہے۔

ا) چہرے پر زلفیں بکھرانے والی عورت جوان ہے اور اس کی طبیعت میں شوخی و اضطراب ہے۔

ب) جوان و شوخ عورت، شہوانی جذبات سے بھرپور ہے۔

ج) اس کا شوہر صرف اسی کی طرف متوجہ رہتا اور اس کے جسمانی حسن اور جنسی کشش سے مغلوب رہتا ہے۔ کوئی دوسرا کام، ہاتھی و شیر کا شکار کرنے کا خیال تک نہیں لاتا۔

د) جنس و شہوت سے مسلسل لذت یاب ہوتے رہنے کی بنا پر شوہر ہاتھی و شیر جیسے قوی جانوروں کا شکار کرنے کے قابل نہیں رہا۔

ر) جنس کی آگ نے شکم کی آگ پر فتح حاصل کر لی ہے۔

ظاہر ہے، اس متن کے ''زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے''، ''ہاتھی دانت'' اور ''باگھ کی کھال''، جیسے الفاظ کے لغوی معانی مذکورہ بالا مجازی معانی میں تحلیل ہو گئے ہیں۔

لفظ کے مجازی تفاعل یا سیاقِ دوم کا قدیم مشرقی تصور اہم ہے اور اب بھی تعبیرِ متن میں کارگر ہے، مگر محدود ہے۔ یہاں مجازی تفاعل کو عمدگی اور وضاحت سے پیش کیا گیا ہے، مگر اسے اس ثقافت جوڑا گیا جس میں نہ صرف لفظ وجود رکھتا ہے بل کہ اس کے ہر قسم کے تفاعل کو ممکن بنائے ہوئے ہیں۔ ایک

طرح سے مشرق کا مجازی تفاعل یا سیاقِ دوم کا تصور، ہیئتی تصور ہے؛ کلام یا متن کی اس ہیئت سے باہر جانے کی کوشش نہیں کی گئی، جو متن کو عام کلام سے ممیز و ممتاز کرتی ہے۔ ہیئتی تصور میں معانی کی وسعت و کثرت تو ہوتی ہے جو دراصل لفظ کے مجازی تفاعل کے ساز پر تعبیر کی مضراب کا نتیجہ ہے، مگر اسی ساز کے بعض دوسرے تار پردہ غیاب میں رہتے ہیں اور کثرتِ معانی کی وہ دھنیں برآمد نہیں ہو سکتیں، جو اوجھل تاروں میں مخفی ہوتی ہیں۔

واضح رہے کہ سیاقِ دوم کے ہیئتی تصور میں بھی معانی کے ماخذ کی طرف اشارہ موجود ہے، یعنی مجازی تفاعل ہی معانی کا ماخذ ہے، لیکن متن کے معانی کا یہ حقیقی نہیں، فنکشنل ماخذ ہے۔ حقیقی ماخذ فنکشنل ماخذ کی تہ میں موجود ہوتا ہے: یہ ثقافت ہے۔ سیاقِ دوم ان دونوں سے عبارت ہے۔ گزشتہ سطور میں پراکرت کے شعر کے جتنے معانی بیان ہوئے ہیں، وہ اس متن کے فنکشنل ماخذ کو، مجازی تفاعل کے ہیئتی تصور کو کھنگالنے کا نتیجہ ہیں۔ اسی متن کے معانی کے حقیقی ماخذ یعنی اس ثقافت میں اُتریں تو ہمیں مزید معانی حاصل ہوتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ مجازی تفاعل' اور 'ثقافتی تفاعل' سے حاصل ہونے والے معانی کا معاملہ، لغوی اور مجازی معانی کے تفاعل سے بالکل مختلف ہے۔ آخر الذکر صورت میں معانی، ایک دوسرے کا دست و بازو بنتے ہیں۔

اب اگر ہم زیر بحث متن کے حقیقی ماخذ کی سرزمین پر قدم رکھیں تو ہمارا سامنا، معانی کے ان جلوؤں سے ہوگا:

ا) یہ متن ایک ایسی ثقافت میں تشکیل دیا گیا ہے، جو جنگل کے آس پاس پروان چڑھی ہے۔ اس میں معاش کا اہم ذریعہ شکار اور تجارت ہے۔ یہ لوگ جنگلی جانوروں کا شکار کرتے اور ان کے 'آثار' باہر سے آنے والے تاجروں کو فروخت کرتے ہیں۔

ب) جنگلی جانوروں کے شکار پر استوار معیشت نے انسانی رشتوں پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ صرف جوان اور جری آدمی ہی اس نظامِ معیشت میں اپنی بقا کا سامان کر سکتا ہے۔ بوڑھے اور ناتواں اس جہدِ معاش میں عضوِ معطل ہو کر رہ جاتے ہیں۔ بوڑھا باپ، جوان بیٹے کا محتاج ہوتا ہے۔ اُسے اپنے بیٹے پر وہ اقتداری حیثیت حاصل نہیں ہوتی، جو سرمایہ دارانہ یا جاگیردارانہ نظام میں (جہاں سرمایہ و جاگیر کی ملکیت باپ کے پاس ہوتی ہے) اسے بالعموم حاصل ہوتی ہے۔

ج) اس ثقافت میں عورت، 'علامتِ جنس' ہے۔ وہ مرد کا ہاتھ بٹانے کے بجائے، اُسے اپنی جنسی و شہوانی کشش سے مغلوب رکھتی ہے؛ معاش کے راستے سے مرد کو بھٹکاتی ہے۔

د) اس ثقافت نے طاقت کے مخصوص تصورات تشکیل دے رکھے ہیں اور ان کی تسخیر کے ذریعے عظمت و رفعت کے حصول کے آدرش قائم کر رکھے ہیں۔

ر) بکھری ہوئی زلفوں سے گھرے ہوے چہرے والی عورت، ہاتھی اور باگھ ——— تینوں طاقت کی وہ علامتیں ہیں، جنھیں جنگل کی ثقافت نے فطری طور پر تشکیل دیا ہے۔ بکھری، گھنی، سیاہ زلفیں، جنگل ہی کی تمثیل ہیں۔ انھیں اگر تین جبلتیں قرار دیں تو معلوم پڑتا ہے کہ اس ثقافت میں جنس کی جبلت سب سے زیادہ طاقت ور ہے۔ اسے زیر کرنے کے بعد ہی دیگر جبلتوں، جن کی نمایندگی ہاتھی اور باگھ کرتے ہیں (انھیں غصے اور تشدد کی علامتیں ٹھہرا سکتے ہیں) ——— کو تسخیر کیا جا سکتا اور روحانی عظمت حاصل کی جا سکتی ہے۔ اس سیاق میں تاجر، دانش کا جویا ہے جو ایک بزرگ کے پاس آیا ہے۔ بزرگ اسے تمثیلاً بتاتا ہے کہ دانش و معرفت، جبلتوں کی تسخیر کے بعد ملتی ہے۔ ہاتھی دانت اور باگھ کی کھال وہ انعام ہیں، جو جبلتوں کو قابو میں لانے کے بعد حاصل ہوتے ہیں۔

سیاق کی بنیاد پر متن کی تعبیر "ادراک، تعقل سے پہلے ہے" کے اصول کے تابع ہے، جب کہ تناظر کی رو سے متن کی تعبیر میں یہی اصول اُلٹ جاتا ہے: تعقل، ادراک سے پہلے ہے۔ پہلی صورت میں متن کو فوقیت حاصل ہے، جب کہ دوسری صورت میں قاری کو۔ تناظر یعنی Perspective، ناظر اور قاری کا وہ زاویۂ نظر ہے جو کسی متن کی تعبیر اور تجزیے سے نہ صرف پہلے موجود ہوتا ہے بل کہ اسی کی روشنی میں تعبیر کا پورا عمل انجام پاتا ہے۔ "سیاق اساسِ تعبیر" میں، قاری کی اپنے نقطۂ نظر سے علاحدگی یا اپنے اعتقادات کو معطل رکھنے کی لازمی شرط موجود ہوتی ہے اور "تناظر اساسِ تعبیر" میں قاری کے نقطۂ نظر اور اعتقادات کا نہ صرف اثبات کیا جاتا ہے، بل کہ ان کی روشنی میں، متن کے معانی کا کہیں تعین، کہیں تنقیدی جائزہ لیا جاتا ہے۔ "سیاق اساسِ تعبیر" میں صرف امکانات دریافت کیے جاتے، جب کہ "تناظر اساسِ تعبیر" میں نئے امکانات تخلیق کیے جاتے ہیں۔ "سیاق اساسِ تعبیر" بڑی حد تک سائنسی ہے، متن کی اصل

صورتِ حال کی دریافت ہے، جب کہ ''تناظر اساس تعبیر'' بڑی حد تک ''تنقیدی سائنسی'' ہے، متن کی نئی ممکنہ صورتِ حال کی تشکیل ہے۔ پہلی قسم کی تعبیر، متن کو اس کی بنیادی ثقافتی وشعریاتی فضا میں قابلِ فہم بنانے کی کوشش ہے اور دوسری قسم کی تعبیر، متن کو نئی ثقافتی وشعریاتی فضا میں (جسے ادب کے نئے قاری نے جذب کررکھا ہے) قابلِ قبول یا قابلِ استرداد بنانے کی کوشش ہے۔

سیاق اساس اور متن اساس، دونوں قسم کی تعبیرات میں، متن کی بنیادی سینس کو قائم رکھا جاتا ہے۔ گویا یہ واحد نکتہ ہے، جس پر دونوں کو اتفاق ہے، مگر یہی وہ نکتہ بھی ہے جہاں سے اختلافات کا آغاز ہوتا ہے۔

تناظر اساس تعبیر دو تین صورتیں اختیار کرتی ہے۔ ایک یہ کہ متن کی بنیادی سینس کو نئے علمی، سائنسی اور ثقافتی تناظر میں قابلِ فہم بنایا جائے۔ اس نوع کی تعبیر کی ضرورت وہاں پیش آتی ہے، جہاں متن کلی یا جزوی طور پر نئے تناظر میں اجنبیت، فکری یا شعریاتی فاصلے کا احساس دلائے۔ یہاں تعبیر کا مقصد اس فاصلے کو گھٹانا اور اگر ممکن ہو تو ختم کرنا ہوتا ہے۔ اس تعبیر کی صورت کم وبیش وہی ہے، جس پر علمِ کلام کی بنیاد ہے: مذہبی اعتقادات کی معاصر فلسفیانہ اور سائنسی تناظر میں توجیہ کرنا، ان اعتقادات کی اصل کو قائم رکھتے ہوئے، ان سے متعلق تشکیک رفع کرنا۔ شمس الرحمٰن فاروقی، غالب کے مصرع: بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا، کی اس نوع کی تعبیر کرتے ہیں۔ ''جدید علم الارض ایسے بہت سے صحراؤں سے واقف ہے جو پہلے سمندر تھے، لیکن بعد میں ریگستان بن گئے ...... لہٰذا بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا، محض تخیلی توجیہ نہیں بل کہ منطقی مشاہدہ بھی ہے۔ ظاہر ہے غالب اس سائنسی حقیقت سے واقف نہ تھے، ان کا علم وجدانی تھا۔''(14) گویا اس تعبیر کے ذریعے علم کے وجدانی اور سائنسی ذریعے کے درمیان موجود فاصلے کو کم کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور دوسری طرف وجدانی ذریعۂ علم کا تفوق باور کرانے کی سعی کی گئی ہے کہ یہ ذریعہ آنے والے زمانوں کو دیکھ لینے پر قادر ہے۔

تناظر اساس تعبیر کی دوسری صورت یہ ہے کہ متن کو ایک ایسی علامت سمجھا جائے، جس کی کوئی ایک پرت یا عام فہم سینس اپنے زمانۂ تخلیق میں روشن ہو، مگر نئے تناظر میں علامتِ متن کے نئے گوشے منور ہوتے ہوں۔ یہاں تناظر روشنی کی ایسی کرن بن جاتا ہے جو متن کی تاریکی میں ملفوف تہوں کو روشن کرتی

چلی جاتی ہے۔اس وضع کی تعبیر میں، متن سے متعلق تشکیک کے بجائے متن کی علامتی گہرائی کی بابت یقین قوی ہوتا ہے۔اس قسم کی تعبیر کی اہم مثال وزیر آغا نے غالب کے ایک دوسرے متن (آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں/ غالب،صریرِ خامہ نوائے سروش ہے) کی تعبیر میں پیش کی ہے۔

> ''غالب کے [اس] شعر کے عام فہم مفہوم کی نشان دہی کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالب تخلیق کار کے قلم کی آواز کو نوائے سروش گردانتا ہے اور تخلیق کار کو محض ایک ذریعہ سمجھتا ہے، جسے ''مضمون'' اپنے اظہار کے لیے بروئے کار لاتا ہے، لیکن اس شعر کی اطراف کھولنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ غالب نے تخلیق کاری کے عمل کو محض خوشہ چینی کا عمل قرار نہیں دیا۔اس نے اس کے چار مراحل کا ذکر کیا ہے، پہلا ''غائب'' کا مرحلہ جو تحریر اور تقریر، دونوں سے ماورا ہے۔دوسرا تحریر کا مرحلہ جب عبارت کوندوں، لکیروں، قوسوں، Traces اور Tracks کی صورت، غیب کے ناموجود پر بہ طور خاکہ نمودار ہوتی ہے۔اس کے بعد ''خیال'' کا مرحلہ جب اس خاکے پر تصویریں بنتی ہیں۔چوتھا مرحلہ ترسیل کا ہے، جب آواز تحریر کو دوسروں تک پہنچاتی ہے، جیسے آر-این-اے، ڈی-این-اے کی ترسیل کرتا ہے..... غالب کے اس شعر میں تحریر کو مقدم اور افضل قرار دینے کی جو جہت نمودار ہوئی ہے، اس سے شعر کے عام مفہوم میں نئے ابعاد پیدا ہو گئے ہیں۔''(15)

تناظر اساس تعبیر کی ان دونوں صورتوں میں قدرِ مشترک یہ ہے کہ دونوں معاصر علمی، فلسفیانہ، تنقیدی، سائنسی بصیرتوں کو بروئے کار لاتی ہیں۔اس اعتبار سے تناظر اجتماعی ہوتا ہے۔اجتماعی تناظر کو اپنے عہد کی روحِ عصر یا اسے پس تیم خیال کر کے قبول کیا جاتا ہے۔اسے کم و بیش وہی درجہ دیا جاتا ہے، جسے کانٹ ''آفاقی موضوعیت'' کا نام دیتا ہے۔آفاقی موضوعیت وہ قبل تجربی تعقلاتی زمرہ ہے، جو کسی شے یا مظہر کے ادراک سے پہلے انسانی ذہن میں موجود ہوتا ہے اور ادراک کو نہ صرف ممکن بناتا ہے؛ حسی تاثرات کے انتشار کو ایک نظم میں بدلتا ہے، بل کہ اشیا کے ادراک کو خاص صورت بھی دیتا ہے۔اجتماعی تناظر کو ہم ثقافتی موضوعیت کا نام دے سکتے ہیں۔یہ ماضی کے اور معاصر ادبی متون کو اپنی زبان یا اپنے

پیراڈائم کے تحت دیکھتی اور ان کا وہی مفہوم مرتب کرتی ہے، جس کا بلیو پرنٹ، ثقافتی موضوعیت میں موجود ہوتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے دل چسپ بات یہ ہے کہ اجتماعی تناظر یا ثقافتی موضوعیت پر عموماً کوئی سوال قائم نہیں کیا جاتا۔ اسے ایک ثابت شدہ صداقت سمجھا جاتا اور دنیا اور متن سے معاملہ کرنے والی اپنی روح کو اس کی تحویل میں دے دیا جاتا ہے۔ گویا ثقافتی موضوعیت، ایک اتھارٹی اور ادارے کی شکل اختیار کرلیتی ہے، جسے تسلیم کرنے کے علاوہ کسی دوسری صورت کی طرف دھیان تک نہیں جاتا۔ چناں چہ اس کی بنیاد پر کی جانے والی تعبیرات کو خوش دلی سے تسلیم ہی نہیں کیا جاتا، انھیں موزوں ترین، بہترین اور مستند بھی خیال کیا جاتا ہے۔

مذکورہ تناظر اساس تعبیرات کا خالص ادبی اور جمالیاتی مصرف تو ظاہر ہے: ادبی متون کی وجدانی، تخیلی اور علامتی گرہوں کی کشود سے ادبی متن کی عظمت اور معاصر فکری تناظر میں معقولیت کا احساس راسخ ہوتا ہے جو بعد ازاں نئے ادبی متون کی تخلیق پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ ان تعبیرات کا سماجی مصرف بھی ہوتا ہے۔ معاصر فکری تناظر کو سماجی سطح پر استحکام حاصل ہوتا ہے۔ سماجی و ثقافتی سوالات کو سمجھنے اور حل کرنے میں مذکورہ ثقافتی موضوعیت سے کام لینے کی عمومی روش وجود میں آتی ہے۔

تناظر اساس تعبیر کی تیسری صورت اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب معاصر ثقافتی موضوعیت سے انحراف کیا جاتا اور دنیا، سماج، ادب، تاریخ اور ثقافت سے متعلق نئے سوالات قائم کیے جاتے ہیں۔ ہر چند ان سوالات کا متن کی تعبیر میں وہی طریق کار ہوتا ہے، جو ثقافتی موضوعیت یا اجتماعی تناظر کا ہوتا ہے: یہ سوالات قبل تجربی تعقلاتی زمرے کی مانند ہوتے اور متن کی تعبیر کا خاص خاکہ رکھتے ہیں، مگر ان کا کردار اور نتیجہ مختلف ہوتا ہے۔ ثقافتی موضوعیت اتھارٹی کا تصور راسخ کرتی ہے، مگر یہ تعبیر اتھارٹی سے آزادی دلانے کی سعی کرتی ہے۔ تناظر اساس تعبیر کی پہلی دونوں صورتوں میں، متن کی بنیادی سینس کے احترام کا رویہ ہوتا اور اس کی تعبیر میں دراصل اس سینس کی توسیع کا اہتمام ہوتا ہے، جب کہ تیسری صورت میں اس متن کی سینس معرضِ سوال میں آتی ہے۔ چناں چہ اس کی معنیاتی و تعبیراتی توسیع کے بجائے، اس کی سماجی، نفسیاتی، ثقافتی، سیاسی معنویت کا سوال اٹھایا جاتا ہے۔ اس وضع کی تعبیر کی کلاسیکی مثالوں میں ترقی پسند، مابعد نوآبادیاتی اور تانیثی تناظر میں کیے گئے مطالعات پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ان مطالعات کی بنیادی حکمتِ عملی متن کے سیاق کا تنقیدی تجزیہ کرنا ہے۔ سیاق اساس تعبیر میں فقط سیاق میں مضمر معنیاتی

امکانات دریافت کیے جاتے، مگر تناظر اساس تعبیر کی تیسری صورت میں ان معنیاتی امکانات کی تاریخی اور انسانی معنویت کا تجزیہ کیا جاتا ہے اور آئیڈیالوجیکل حصاروں کو نشان زد اور مسمار کیا جاتا ہے جو متن کے سیاق میں نامحسوس انداز میں مضمر ہوتے ہیں۔

تناظر اساس تعبیر کی اس صورت کی روشنی میں اگر ہم غالب کے مذکورہ صدر دونوں اشعار کی تعبیر کریں اور ان کی 'بنیادی سینس' کا تنقیدی جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ دونوں متن ایک ہی تصورِ کائنات کی کوکھ سے پیدا ہوئے ہیں۔ یہ مابعد الطبیعیاتی تصور کائنات ہے۔ اس کے قوانین اٹل اور غیر متبدل ہیں۔ چوں کہ یہ قوانین ایک مطلق ہستی نے بنائے ہیں، اس لیے انسانی ارادہ ان سے چھیڑ چھاڑ نہیں کر سکتا۔ گویا یہ تصورِ کائنات ایک طرف انسانی ارادے کی بے معنویت اور دوسری طرف تقدیر میں غیر متزلزل یقین ابھارتا ہے۔ انسانی ارادے کی بے معنویت کی شدت اس وقت بڑھ جاتی ہے، جب اس تصور کائنات سے ہٹ کر کسی دوسرے تصور کائنات کی طرف دھیان کرنے کا خیال تک نہیں آتا۔ گھر کی ویرانی مقدر ہے اور انسان اس کائنات کی تفہیم اور اس سے معاملہ کرنے کے لیے درکار مضامین کی تخلیق سے قاصر ہے، وہ بس ان مضامین کو غیب سے وصول کرنے کا میڈیم ہے۔ انسان اس تصورِ کائنات میں اتنی عظمت کا ضرور سزاوار ہے کہ وہ غیب کے مضامین کا میڈیم بن سکتا ہے۔ اس تصورِ کائنات کے آئیڈیالوجی بننے کے امکانات بے حد روشن ہوتے ہیں۔ اس تصور کائنات میں راسخ یقین رکھنے والے سماج میں، مقتدرہ کو انسانی ارادے، فہم اور عمل کے استحصال کا سہل طریقہ ہاتھ آجاتا ہے۔ مقتدرہ کے ہر عمل کو (خواہ اچھا ہو یا بُرا) تقدیر پر محمول کیا جاتا ہے۔ چناں چہ اسے سماج میں شکایت، احتجاج، انکار اور بغاوت کے بجائے، تسلیم و رضا کی خو پروان چڑھتی ہے اور تکلیف، مصیبت اور دکھ کو بھوگنے کے عمل کو عظمتِ روحانی کے حصول کا وسیلہ خیال کیا جاتا ہے —— غالب کے اشعار کی یہ تعبیر ایک دوسرے تصور کائنات کے تناظر میں ہے، جس کی تعمیر انسانی ارادے کے ہاتھوں ہوتی ہے اور جس میں یہ یقین راسخ ہوتا ہے کہ اپنی جنت اور اپنے دوزخ کی تعمیر انسان خود کرتا ہے۔ وہ گھر کی ویرانی کو انسانی عمل کا نتیجہ قرار دیتا اور اسے اٹل کے بجائے اضافی حقیقت گردانتا ہے، لہٰذا وہ بحر کی جگہ بیاباں نہیں، نخلستان کا تصور باندھ سکتا ہے۔ اسی طرح وہ مضامین کو غیب کے بجائے خود اپنے تخیل و شعور سے تخلیق کرنے کا عقیدہ رکھتا ہے۔ وہ خود کو میڈیم نہیں، خالق یا خالقِ ازلی کا حلیف خالق تصور کرتا ہے۔

یہاں اس سوال پر ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے کہ سیاق اساس اور متن اساس تعبیرات کے ازدحام کو ایک پریشان کن صورتِ حال سمجھ کر اس سے بچنے کی تدبیر کرنی چاہیے یا تعبیرات کی کثرت کو ادبی متن کی ادبیت اور روح خیال کر کے، قبول کر لینا چاہیے؟ یعنی ہمیں متن کی کسی ایک تعبیر پر اتفاق کر لینا چاہیے یا مختلف و متعدد تعبیروں کو یکساں طور پر اہم سمجھنے پر اتفاق کر لینا چاہیے؟ اس ضمن میں ای-ڈی- ہرش کی رائے ہے کہ ہمیں متون کی فقط ایک تعبیر پر اتفاق کرنا چاہیے۔ وہ اس اصول کو تسلیم کرتا ہے کہ متن میں معنی تناظر ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک تناظر مصنف (یعنی اس کا منشا) ہے۔ گویا وہی تعبیر مستند اور جائز ہے جس کی تائید مصنف کے منشا سے ہوتی ہے۔(16) ہرش کی رائے کس قدر سادہ اور معصومانہ ہے، شاید اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ جیسا کہ متن اور سیاق کی بحث میں تفصیل سے بحث کی جا چکی ہے، مصنف کا منشا تو متن سازی کے عمل ہی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ متن، معنی کے اس جاری عمل کا حصہ ہوتا ہے، جس پر کسی ایک شخص کا اجارہ ہوتا ہی نہیں اور اگر ہم اس اجارے کو قبول کر بھی لیں تو متن کی تعبیر کا عمل شروع کرتے ہی، متن کے شعریاتی اور ثقافتی حوالہ جات کا نظام ہمارے رو بہ رو ہوتا ہے۔ یہ نظام متن پر معنی کے اجارے کو برابر چیلنج کرتا رہتا ہے۔ علمِ تعبیر کے ایک دوسرے عالم شینئیفش کی رائے ہے کہ ''متن تعبیر کا [جاری] عمل ہے نہ کہ متن کی تعبیروں پر اتفاق کا مقام۔ متن میں [تعبیروں پر] اتفاق کی 'کور' موجود ہی نہیں۔''(17) گویا خود متن کثرتِ تعبیر کو دعوت دیتا ہے۔ متن اس پھول کی طرح ہے جو اپنے رنگ کی وجہ سے تتلیوں کو اپنے گرد رقصاں ہونے اور نقطار کی وجہ سے شہد کی مکھیوں کو منڈلانے کی تشویق دیتا ہے۔ اُس کا یہ بھی کہنا ہے کہ جب ایک تعبیر پر دوسری تعبیر کو ترجیح دی جاتی ہے تو اس لیے نہیں کہ دوسری تعبیر متن کے حقایق سے زیادہ ہم آہنگ ہے، بل کہ اس لیے کہ اختیار کیے جانے والے سیاق یا تناظر کا مفروضہ متن کے حقایق کو خود سے ہم آہنگ پاتا ہے۔ یعنی ایک تعبیر پر دوسری تعبیر کو فوقیت دینے کی اصل وجہ سیاق یا تناظر ہے۔ لہٰذا جب ایک ادبی عہد میں یا ایک نقاد/معبر کے یہاں جس سیاق یا تناظر کو اہمیت حاصل ہوگی، اس کی روشنی میں کی گئی تعبیر یا تعبیروں کو بھی فوقیت حاصل ہوگی۔ ہمارے پاس تتلیوں اور شہد کی مکھیوں کو پھولوں کے طواف سے منع کرنے یا ان کا راستہ روکنے کا کوئی اخلاقی جواز ہے نہ کوئی تدبیر! دوسرے لفظوں میں تعبیرات کے ازدحام اور کثرت سے بچاؤ کی کوئی صورت نہیں اور اس

بات کی ساری ذمے داری خود ادبی متن پر عائد ہوتی ہے، جس نے خود کو سیاق اوّل و دوم کے غیر پابند نظام کا حصہ بنا رکھا اور تناظر کے آگے اپنے بندِ قبا اور اطراف کھلے رکھے ہیں!

آخر میں اس سوال پر توجہ ضروری ہے کہ آیا ہر متن کی ایک سے زائد تعبیریں ممکن ہوتی ہیں، یعنی کیا ہر متن کا سیاق وسیع اور اس کے اطراف تناظر کے آگے کھلے ہوتے ہیں؟

اصولی طور پر ہر متن، معنی کے جاری عمل کا حصہ اور غیر پابند نظام ہے، مگر معنی کا جاری عمل، سمندر کی طرح ہے۔ کچھ متن اس سمندر کی تہوں سے اور کچھ اس کے جھاگ سے وجود پذیر ہوتے ہیں۔ لہٰذا سب متن ایک جیسے نہیں ہوتے۔ معنی کے جاری عمل یا سمندر سے محض تعلق، متن کی عظمت کی ضمانت نہیں، اس تعلق کی نوعیت ہی فیصلہ کرتی ہے کہ کوئی متن کتنا پایاب اور کتنا گہرا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ کائنات کے اکثر مظاہر ''غیر پابند نظام'' (Open System) ہیں جو ہر وقت خارجی ماحول سے توانائی یا مادے کا تبادلہ کرتے رہتے ہیں۔ چناں چہ ہر نظام تبدیلی کی زد پر رہتا ہے۔ تبدیلی کی یہ طاقت اس قدر حاوی ہوسکتی ہے کہ 'نظام' ایک بحرانی حالت کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس بحران کا خاتمہ یا تو اس نظام کے ٹوٹ پھوٹ جانے یا پھر داخلی سطح پر ایک اعلا درجے کی نئی تنظیم حاصل کر لینے کی صورت میں ہوتا ہے۔ کائناتی مظاہر (خاص طور پر کیمیائی مظاہر) کی یہ تشریح ایلیا پری گوگین نے کی، جس پر انھیں 1977ء میں نوبل انعام ملا۔

متن بھی ایک غیر پابند نظام کا حصہ ہے۔ قرأت و تعبیر کے مسلسل عمل سے، متن اور تناظر یا دنیا میں تبادلہ جاری رہتا ہے۔ متن دنیا پر اور دنیا متن پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے۔ یہ ایک پیہم و متحرک عمل ہے۔ اس کے نتیجے میں متن بحران کی حالت میں گرفتار ہوتا ہے۔ اس بحران کی حالت سے باہر آنے کی وہی دو صورتیں ہیں، جن کا ذکر کائناتی مظاہر کے سلسلے میں ابھی ہوا ہے۔ جو متن، معنی کے جاری عمل کے سمندر کی جھاگ سے تشکیل پاتا ہے، وہ قرأت کے سوز سے جلد ہی پگھل جاتا اور تاریخ کے نادیدہ افق پر اس کی راکھ بکھر جاتی ہے، جسے ہمارے محققین جمع کرنے کی مشقت میں اپنی عمریں گنوا دیتے ہیں، مگر جس متن کی تخلیق میں، معنی کے جاری عمل کے سمندر کی گہرائیاں صرف ہوتی ہیں، وہ ہر نئی قرأت سے، نئے تناظر کے روبہ رو آنے سے، نئے معنی حاصل کر لیتا ہے، یعنی داخلی سطح پر اعلا درجے کی ایک نئی تنظیم حاصل کر لیتا ہے۔ گویا نئے تناظر میں متن کی ہر تعبیر، متن کی طاقت کا سرچشمہ ہوتی ہے اور ہر تعبیر کے ساتھ متن کی قوتِ

حیات، بڑھتی جاتی ہے۔ دنیا میں صرف وہی متن باقی رہتے اور ''ٹائم بیریر'' کو عبور کرنے میں کام یاب ہوتے ہیں جو قرأت و تعبیر کے مسلسل و متحرک عمل کی زد پر رہتے اور نتیجتاً داخلی سطح پر نئی تنظیم حاصل کرتے رہتے ہیں۔ ہر نئی تعبیر، متن کے نظامِ معنی کا باقاعدہ اور نامیاتی حصہ بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یادگارِ غالب میں ظاہر ہونے والا متنِ غالب، تفہیم غالب میں پیش ہونے والے متن غالب سے مختلف اور ممتاز ہے!

....

حواشی

1- نجم الغنی رام پوری، بحر الفصاحت، حصہ چہارم (مرتبہ سید قدرت نقوی)، لاہور، مجلس ترقی ادب، 2004،ص 15

2- الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ: وحید قریشی)، علی گڑھ ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1988، ص 131

3- رولاں بارت، ''مصنف کی موت'' بشمولہ Modern Criticism and Theory، (مرتبہ: ڈیوڈ لاج) دہلی، پیئرسن ایجوکیشن، 2003، ص 149

4- شمس الرحمٰن فاروقی، تفہیم غالب، لاہور، اظہار سنز، س ن، ص 64

5- مشکور حسین یاد، غالب بوطیقا، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، 1998، ص 52

6- پرتو روہیلہ، مشکلاتِ غالب، لاہور، نقوش پریس، س ن، ص 77

7- الطاف حسین حالی، یادگارِ غالب، لاہور، کشمیر کتاب گھر، س ن، ص 101

8- سیّد عبدالسعید، ''شرحیات بہ حیثیت علم —— ایک تعبیر''، بشمولہ علم شرح تعبیر اور تدریس متن۔ (مرتبہ: نعیم احمد)، علی گڑھ، مسلم یونیورسٹی، 1995، ص 71-72

9- وزیر آغا، معنی اور تناظر، سرگودھا، مکتبہ نردبان، 1998، ص 19

10- سٹیفن پاپ نے یہ فرق ایک دوسرے جرمن نقاد Riidiger Zymer کے حوالے سے کیا ہے۔ اس کے اپنے الفاظ یہ ہیں:

"As the word "context" is ambiguous in ordinary speech, 'cotext' will refer to that written context that

appears immediately at the side of a text, and 'context"
to the wider range of references that the text refers to
but are not part of the text itself."

(Muhammad Iqbal's Romanticism of Power، جرمنی، 2004ء، ص 11)

11- بحوالہ ابوالکلام قاسمی، مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2002ء، ص 116

12- عنبر بہرائچی آنند وردھن اور ان کی شعریات، الہٰ آباد، پہچان پبلی کیشنز، 2007ء، ص 17

13- ایضاً، ص 165

14- شمس الرحمٰن فاروقی، تفہیم غالب (محولا بالا) ص 65-66

15- وزیر آغا، "غالب کے ایک شعر کا پس ساختیاتی تجزیہ" مشمولہ مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات (مرتبہ: ناصر عباس نیر)، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکادمی، 2008ء، ص 100

16- تفصیلی بحث کے لیے ہرش کا مقالہ "ناقص تناظرات" Faulty Perspectives، دیکھیے جوڈیوڈ لاج کی مرتبہ: کتاب "ماڈرن کرٹسزم اینڈ تھیوری" میں ص 231 تا 240 شامل ہے۔

17- سٹینلے فش، Is There a Text in This Class، امریکا، ہارورڈ یونیورسٹی، 1980ء، ص 348

◆◆◆